

hinaus zeigen zwei neu gefundene, im „Supplementum“ beschriebene Handschriften die nun erleichterte Zuordnung musiktheoretischer Quellen ins Rezeptionsumfeld der *Traditio Hollandrini*.

Die Herausgeber schließen mit diesen beiden letzten Bänden eine hervorragende und nachahmenswerte philologische Aufarbeitung eines eindrucklichen Handschriftenkonvoluts unter der konzeptuellen Perspektive einer Lehrtradition ab. Die systematisch und detailliert vorgelegte Materialfülle lässt auf zahlreich folgende historische Studien zu Einzelaspekten der *Traditio Hollandrini* hoffen.

(Juli 2018)

Irene Holzer

*Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung.* Hrsg. von Arne STOLLBERG, Ivana RENTSCH und Anselm GERHARD unter Mitarbeit von Juliane PÖCHE und Christian SCHAPER. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2017. 721 S., Abb., Nbsp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 26.)

*Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today.* Hrsg. von Anno MUNGEN, Nicholas VAZSONYI, Julie HUBBERT, Ivana RENTSCH und Arne STOLLBERG unter Mitarbeit von Bernd HOBE. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2017. 460 S., Abb., Nbsp., Tab. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 25.)

Das Projekt WagnerWorldWide wurde zum großen Jubiläumsjahr 2013 von der Universität Bayreuth in Zusammenarbeit mit den Universitäten Bern, Shanghai und South Carolina durchgeführt und von Prof. Dr. Anno Mungen initiiert. Hervorgegangen sind zwei umfangreiche Bände, die 2017 bei Königshausen & Neumann erschienen und fast 1200 Seiten und 55 Beiträge umfassen.

Wer sie mit dem Stoßseufzer „Wagner und kein Ende?!“ zur Hand nimmt, wird sie nach erheblichem Leseaufwand vielfach bereichert wieder weglegen. Auf einen Nenner lassen sie sich schon wegen unterschiedlicher Konzepte nicht bringen, auch sind die Beiträge innerhalb beider Bände kaum aufeinander bezogen, auf den Abdruck von Diskussionen wurde verzichtet. So bleibt es bei einer Kette von Einzelbeiträgen – und Einzelimpulsen – deren detaillierte wissenschaftliche Rezeption einige Zeit in Anspruch nehmen dürfte. Erleichtert wird die Rezeption dadurch, dass beide Bände mit Personen- bzw. Werkregistern, Notenbeispielen, Tabellen und vierfarbigen Abbildungen ausgestattet sind. Dem Verlag ist also zu danken, ein Bindungsfehler (S. 214ff. in *Gefühlskraftwerke für Patrioten?*) sei hier nur am Rande erwähnt.

Das Dach von WagnerWorldWide2013 war nicht nur geographisch, sondern auch thematisch weit gespannt, wobei sich die interdisziplinäre und stark gegenwartsbezogene Ausrichtung von selbst verstand. Die fünf Kernthemen liefern auch die inhaltliche Großgliederung des zumeist in englischer Sprache verfassten Bandes *Music as Global Culture. Wagner's Legacy Today*. Sie kreisen um Wagner und den Nationalismus als geschichtliches Phänomen, Wagner als globales Phänomen und als „Markt“, Wagner vor dem Hintergrund von Natur, Lebenswirklichkeit sowie Gender- und Geschlechterfragen, schließlich um Wagner im Kontext von Film und Medien. Während Wagnerforschung hier also in aller Breite – und Dispartheit – verfolgt wird (auch die sogenannte „globale“ Ausrichtung ist zunächst einmal nichts als eine Marke, solange sie ihren Anspruch nicht methodisch und inhaltlich unterfüttert), geht der Band *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* einem stärker historisch und im engeren Sinn musikbezogen ausgerichteten Konzept nach. Er sei daher im gegebenen Zusammenhang zuerst besprochen.

Nike Wagner, die Urenkelin, hat Wagners nationalistisches Gerede vom „deutschen Geist“ einmal treffend als „Gleit- und Schmiermittel zur Durchsetzung des gewaltigen [Festspiel-]Unternehmens“ bezeichnet. Zumindest ist das, was zunächst als Sprachtheorie gedacht war und der persönlichen Selbstfindung diente, zunehmend abgeglitten in eine Abgrenzungspolemik, die künstlerische und politische Aspekte gleichermaßen betraf. Der junge Wagner hatte 1843 in einem Essay für Heinrich Laubes *Zeitung für die elegante Welt* noch gemeint, Meister werde der sein, der die Oper der Zukunft „weder italienisch, französisch – noch aber auch deutsch schreibt“. Als Komponist hat er sich – im Sinne eines Amalgams – tendenziell daran gehalten und daraus Innovation geschöpft, als Essayist und kulturpolitisch übergreifiger Tonsetzer schlug er andere Weisen an. Wagner drängte sich selbst in die Rolle eines Nationalkomponisten, dabei mit verschiedenen Systemen paktierend. Mögen die *Meistersinger* als ästhetisches Produkt kaum als „Nationaloper“ durchgehen, so wurden sie doch schon nach der Schlacht von Sedan 1870 als Monument deutscher Selbstverherrlichung politisch in den Dienst genommen.

Das Thema der nationalen Selbstfindung in der Musik (insbesondere des 19. Jahrhunderts) und seine Überlagerung mit der Wagner-Rezeption ist vielfach erörtert worden. Zu erinnern ist an den einschlägigen Band *Deutsche Meister – böse Geister?*, der als Ergebnis eines Symposions an der Berliner Staatsoper 2001 in der Edition Argus erschien, herausgegeben von Hermann Danuser und Herfried Münkler. Auch beim großen Leipziger Jubiläums-Symposium 2013 spielte das Thema immer wieder herein (*Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Markkleeberg 2013) – um von wichtigen Einzelstudien zu schweigen. Im Rahmen des Projekts WagnerWorldWide2013 wurde es neu fokussiert und in Richtung „Globalisierung“ vorsichtig erweitert. Dass es den Herausgebern gelungen ist,

trotz des schwer abgrenzbaren Themenfeldes und einer Fülle an Voruntersuchungen ein originelles, in vielen Details auch neues Paket zusammenzustellen, spricht für sich. Sie haben erstens den europäischen Radius als Problemhorizont wirklich ernst genommen, zweitens für eine gesunde Balance zwischen musikanalytischen, kultur- und mentalitätsgeschichtlichen sowie aufführungspraktischen Aspekten gesorgt und drittens fast ausschließlich gute, das heißt hier vor allem sorgfältige Autoren beschäftigt. Nur auf einige Beiträge kann im gegebenen Rahmen hingewiesen werden.

Der erste, allgemeine Abschnitt (S. 17–71) macht vor allem deutlich, dass das Phänomen „Nationaloper“ eines der Rezeption und nur selten eines der künstlerischen Intention ist. Anselm Gerhard geht dieser Art von „klingender Selbstvergewisserung“ (S. 37) in einem grundlegenden Beitrag nach, stellt – heuristisch – die Frage, ob eine Nationaloper „nur auf der Grundlage politischer Repression entstehen kann“ (S. 50). Auch ein Übergewicht – wenn man so will eine Übersättigung – mit Opern ausländischer Komponisten konnte zur Stilisierung von „Nationaloper“ führen. So geschehen bei Webers *Freischütz*, der bekanntlich gegen Rossini und Cherubini (die auf deutschen Spielplänen dauerpräsent waren) und gegen Spontini als preußischem GMD aufs Schild gehoben wurde – obwohl er in Böhmen spielt und stoffgeschichtlich kaum nationale Fragen tangiert. Umgekehrt galt in Frankreich keine der überaus erfolgreichen Opern des Kosmopoliten Meyerbeer als „Nationaloper“. Auch in Italien lässt sich eine solche kaum finden – zu heterogen sind Einflüsse, Sujets und ästhetische Profile (der Fall *Nabucco* und *Risorgimento* ist inzwischen umfassend aufgearbeitet). Man kann mit guten Gründen sogar der Meinung sein, dass es „Nationaloper“ gar nicht gibt. Michael Walter zeigt, dass vielen Komponisten, die für diese Rubrik in Anspruch genommen werden, die Auseinandersetzung mit der Gattung Oper viel wichtiger war als die

Stoffe: Der ästhetische Rang sollte bestehenden Meisterwerken italienischer oder französischer (später auch deutscher) Provenienz möglichst auf Augenhöhe begegnen, was keineswegs die Stärkung bisheriger Opern in Landessprache bedeutet, sondern oft den Bruch mit ihnen (neben Weber wären hier Glinka, Smetana und Ivan Zajc zu nennen). Zudem besteht das Problem, dass das, was man folkloristisches Element nennen könnte (durchaus ohne pejorativen Beigeschmack), keineswegs immer einem bestimmten Kulturraum zuzuordnen, sondern häufig rhizomartig gewachsen ist.

Der zweite Abschnitt des Buches („Wagner und das ‚Deutsche‘“, S. 73–244) bringt neben einigen bereits in anderen Publikationen vorgestellten Gedanken auch musikalische Konkretion. So erläutert Arne Stollberg, wie und warum Wagner die melodische Signatur des Luther-Chorals *Ein feste Burg* durch die *Meistersinger* zieht und 1871 in seinen *Kaisermarsch* einbaute. Als Gegenmodell zu Meyerbeers *Les Huguenots* und Mendelssohns *Reformations-Symphonie* – im Sinne einer (vermeintlichen) Rückführung auf kulturgeschichtliche Wurzeln – hat die musikalische Anverwandlung ihre nationalpolitische Dimension. Wagner war auch darin Kind seiner Zeit, dass er die Reichsgründung als protestantisches Unternehmen sah und – bei aller Skepsis gegenüber dem Klerus – Luther mit Bach gleichsetzte, sich dabei als Nachfolger positionierend. Das Modell des protestantischen Chorals erwies sich als zentral für die *Meistersinger*: Wagner verkündete sein „nationales Evangelium“ (S. 122).

Hans-Joachim Hinrichsen wiederum kontextualisiert, warum dieser Bach-Bezug ein vielfach fiktiver, oder besser: inszenierter ist. Schon Hans von Bülow war aufgefallen, dass Wagners Polyphonie weniger von Bach kommt – der kaum zu seiner musikalischen Sozialisation gehörte – als vom späten Beethoven. Das Quartett op. 131 lässt sich durchaus auf *Tristan und Isolde* beziehen, insofern Polyphonie als melodische Verdichtung fun-

giert und einer Verstärkung des Ausdrucks dient, wobei im Fall Wagner die ungewohnte Instrumentation ihren legitimierenden Anteil hat. Der „polyphone Aggregatzustand“, den Wagner mit *Tristan* und *Meistersinger* erreicht, ist nicht das Ergebnis seiner Bach-Rezeption, sondern diese umgekehrt „das Resultat einer Selbstdeutung im Lichte seiner Beethoven-Interpretation“ (S. 174). Hinrichsen differenziert den auf Ludwig Finscher zurückgehenden Befund von vier Arten des Kontrapunkts in den *Meistersingern*, indem er Hinweise aus Wagners Aufsatz *Über das Dirigieren* einbezieht. Was der Komponist über das Verhältnis von struktureller Satzdicke und Tempo sagt, auch über die Reprise der Musik der *Meistersinger* im Finale des III. Aktes, hat leider bis heute selten Konsequenzen für die musikalische Interpretation. Wie Wagner auf der Bühne mit einem exotischen – und unhistorischen – Germanentum assoziiert wurde, beschreibt Kordula Knaus. Der Wagner-Regie in der DDR widmet sich Nina Noeske, indem sie eine Gegenbewegung aufzeigt: Während zunächst Modelle gegen die Abstraktion Neu-Bayreuths etabliert wurden, kamen – Zentralfigur Joachim Herz – in den sechziger Jahren politische Deutungen auf, die wiederum zeitversetzt Bayreuth beeinflussten.

Zwölf Beiträge bieten dann einen europäischen Rundblick, wobei Wagner-Rezeption und die Idee einer „Nationaloper“ (wie greifbar auch immer) sowohl kollidieren als auch sich befruchten können (S. 245–516). So fand die Wagner-Rezeption in Russland vor allem jenseits der Oper statt, am wichtigsten zweifellos bei Aleksandr Skrjabin, der – folgenreich nicht nur für Kandinsky – von der Idee des Gesamtkunstwerks den Aspekt des kollektiven Rituals und synästhetischer Klang- und Lichtkorrespondenzen herausgriff und weiterentwickelte. Christoph Flamm streift diese vielfach dargestellte Entwicklung nur am Rande seines Beitrags, setzt stattdessen Schwerpunkte bei Sergej Taneev und Felix Blumenfeld, der die russische Erst-

aufführung des *Tristan* leitete (1899), der Nachwelt vor allem als Lehrer von Vladimir Horowitz bekannt wurde, und dessen hyper-trophe Klaviermusik ein wichtiges Brückenglied zwischen Wagner-Sog und dem russischen Aufbruch in die Moderne darstellt. Eine Pionierfunktion früherer Jahre nimmt Aleksandr Serovs auf Aleksandr Ostrowskij zurückgehende, unvollendet hinterlassene Oper *Des Teufels Macht* (1871) ein, die noch vor Aleksandr Dargomyžskijs *Der steinerne Gast* eine radikal an der Sprache ausgerichtete Deklamation und Volksmelodien verknüpfte. Emanuele Bonomi stellt das Stück vor.

Informativ sind auch andere Beiträge, die sich die Mühe machen, wenig bekannte, aber für die Thematik aufschlussreiche Stücke einzubinden. So porträtiert Stefan Keym – unter der Frage nach einem Umgang mit Leitmotivtechnik – Werke des polnischen Musiktheaters von Ignacy Paderewsky, Ludomir Rózycki und Karol Szymanowski (*Hagith*). Richard Erkens deckt Schichten der Wagner-Bezüge in Luigi Mancinellis *Isora di Provenza* (1884) und Spyridon Samaras *La martire* (1894) auf. Wie sich ästhetische und politisch-ethnische Ebenen mischen (und die Kluft direkt zwischen Wagner-Verehrern verläuft), zeigt Ivana Rentsch am Beispiel Prag. Heinrich Schwab geht nicht nur auf das zweite Finale von Carl Nielsens *Maskerade* (1906, nach Holberg) ein, die bis heute in Dänemark kontinuierlich gepflegt wird und es trotz der barocken Klassengesellschaft, von der sie handelt, auf DVD geschafft hat und somit allein kraft eines Generationen überdauernden Interesses als „Nationaloper“ gilt. Vielmehr sieht er die Ursprünge der dänischen Nationaloper im späten 18. Jahrhundert bei Johann E. Hartmann (1726–1793) und dem eine Generation jüngeren Friedrich L. Kunzen (1761–1817), dessen *Holger Danske* 1789 einen letztlich politisch-ethnischen Streit auslöste.

Nach einem kurzen Schwenk zu Wagner in der Populärmusik (Britta Schweers, Sascha Wegner, S. 517–579), sind die abschließen-

den drei Beiträge der Aufführungspraxis gewidmet (S. 581–695).

Kai Köpp erläutert an zahlreichen Details den Rahmen, in dem *Der fliegende Holländer* in Dresden uraufgeführt wurde. Weder Vortragsnormen noch -konventionen sind mit heutigen Verhältnissen vergleichbar, woraus nach wie vor zu wenig Schlüsse gezogen werden – auch von Dirigenten. Laura Moeckli widmet sich der Deklamationspraxis als kompositorischem Phänomen. Zum Abschluss vergleicht Florian Bassani frühe Aufnahmen von Isoldes „Liebestod“ (bis 1935), wobei sich wieder einmal zeigt, wie agogisch und melodisch frei um die Jahrhundertwende gestaltet wurde und wie sich Rubati durchaus mit einem Grundmetrum verbinden ließen. Gemessen an heutiger Praxis herrschte da Mut, es war aber auch weniger Energie für die schlichte Emanation des Klangs nötig.

Einem eher kulturgeschichtlichen Konzept folgt der Band *Music as Global Culture*. Auch wenn Wagner, der sich als deutscher Zukunftskünstler verstand und damit letztlich auf ein Alleinstellungsmerkmal zielte, längst zur globalen Marke geworden ist: Was in dem Band an globalen Aspekten hereinspielt, ließe sich genauso gut und präziser als transnational, vielfach und im besten Sinn aber auch als regional bezeichnen, folgt zudem höchst disparaten methodischen Ansätzen. So geht es zum Beispiel um eine *Lohengrin*-Produktion, die Manfred Gurlitt (Kapellmeister sowie Komponist von *Wozzeck* und *Die Soldaten*) 1942 in Tokio herausbrachte, wohin er 1939 (trotz früher NSDAP-Mitgliedschaft) emigriert war – und die, wie der Beitrag von Brooke McCorkle deutlich macht, exorbitant politische Bedeutung hatte. Barbara Mittler nimmt das Gastspiel der Kölner Oper mit Wagners *Ring* (2010) zum Anlass, um die Geschichte der Wagner-Rezeption in China zu skizzieren, wobei das Gesamtgastspiel der Oper Nürnberg, das – ebenfalls mit dem kompletten *Ring* – nur fünf Jahre zuvor stattfand, entschieden zu kurz kommt. Und wenn schon vom *Ring* die Rede ist, warum dann

nicht auch transnational die Schlüsselfunktion einbeziehen, die das Gastspiel von Götz Friedrichs Produktion der Deutschen Oper Berlin für ganz Asien hatte? An der Metropolitan Opera in New York sorgte der noch von Wagner in Bayreuth beschäftigte Anton Seidl für erste wichtige Impulse. In einem aufschlussreichen Beitrag schildert Gwen D'Amico das Ringen um eine *Meistersinger*-Produktion, die schließlich im Januar 1945 unter George Szell Premiere hatte – und trotz des Zeitpunkts zum größten Erfolg der Saison wurde. Schon in den späten 30er Jahren hatte Erich Leinsdorf (der das Stück 1959 auch in Bayreuth dirigierte) für weitreichende Striche gesorgt, etwa in der heiklen Schlussansprache des Hans Sachs. Neueren *Ring*-Inszenierungen, seien sie postapokalyptisch, sozialkritisch oder digital angelegt (Harry Kupfer in Bayreuth, La Fura dels Baus in Valencia, Francesca Zambello in San Francisco, Andreas Kriegenburg in München), sind ebenso Beiträge gewidmet, wie Luigi Nonos Reflexion musikalischer Zeit, die – ausgehend vom III. Akt *Tristan* und eingebunden in die Philosophie Massimo Caccaris – zentralen Niederschlag im Spätwerk *Das atmende Klarsein* fand (Joachim Junker).

Für eine musikbezogene Wagnerforschung dürfte der abschließende Beitrag von Christian Thorau zukunftsweisend sein, der den Versuch unternimmt, zwei bislang existierende Parallelwelten durch eine – auch methodisch solide begehbbare – Brücke zu verbinden. Die Analysen von Wagners Partituren und diejenigen von (auf DVD dokumentierten) Aufführungen gehorchen noch immer unterschiedlichen Gesetzen, ja sie gehören weitestgehend zu verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Thorau stellt am Beispiel des Wotan-Monologs aus dem II. Akt der Walküre nicht nur die Lösungsmodelle von Alfred Lorenz, Tobias Janz und Carolyn Abbate einander gegenüber, sondern bezieht sie auf Inszenierungen von Patrice Chéreau, Harry Kupfer und Carlus [sic] Padrissa. Die Spannung zwischen

Werktext (als Notat) und Aufführungstext (einem Terminus der Theaterwissenschaft), genauer zwischen Satztechnik und szenischer Grammatik, erweist sich dabei als überaus konstruktiv. Kein schlechtes Ergebnis des Mammut-Unternehmens also: Der Diskurs ist nach 1200 Seiten zumeist neuer Wagnerforschung nicht gebremst, sondern in einigen Teilbereichen sogar neu eröffnet.

(August 2018)

Stephan Mösch

*ALEXANDER LOTZOW: Das Sinfonische Chorstück im 19. Jahrhundert. Studien zu einsätzigen weltlichen Chorwerken mit Orchester von Beethoven bis Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 483 S., Abb., Nbsp., Tab. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 55.)*

Größere Studien zu Chor-Orchesterkompositionen konzentrierten sich in den letzten Jahren auf den Bereich des Oratoriums (vgl. u. a. Howard E. Smither: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill und London 2000) oder versuchten sich diesem vielfältigen Werkkomplex gattungsübergreifend zu nähern (vgl. Stefanie Steiner: *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns „Schöpfung“ bis zu Beethovens „Neunter“*, Kassel u. a. 2001; Hermann Danuser: *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009). Umso erfreulicher ist es, dass sich Alexander Lotzow in seiner Kieler Dissertation nun mit einem Gattungstyp großbesetzter Chormusik auseinandergesetzt hat, dessen Bedeutung für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zwar mehrfach an prominenter Stelle betont worden, noch nie jedoch umfangreicher untersucht worden ist. Bereits 1973 hatte Carl Dahlhaus dieses Missverhältnis zwischen dem beispiellosen ästhetischen Prestige chorsinfonischer Werke und einer kaum vorhandenen historiographischen Auseinandersetzung auf den Punkt gebracht: „Das weltliche Oratorium, die dramatische Kantate, die Chorballade und die Chorode,